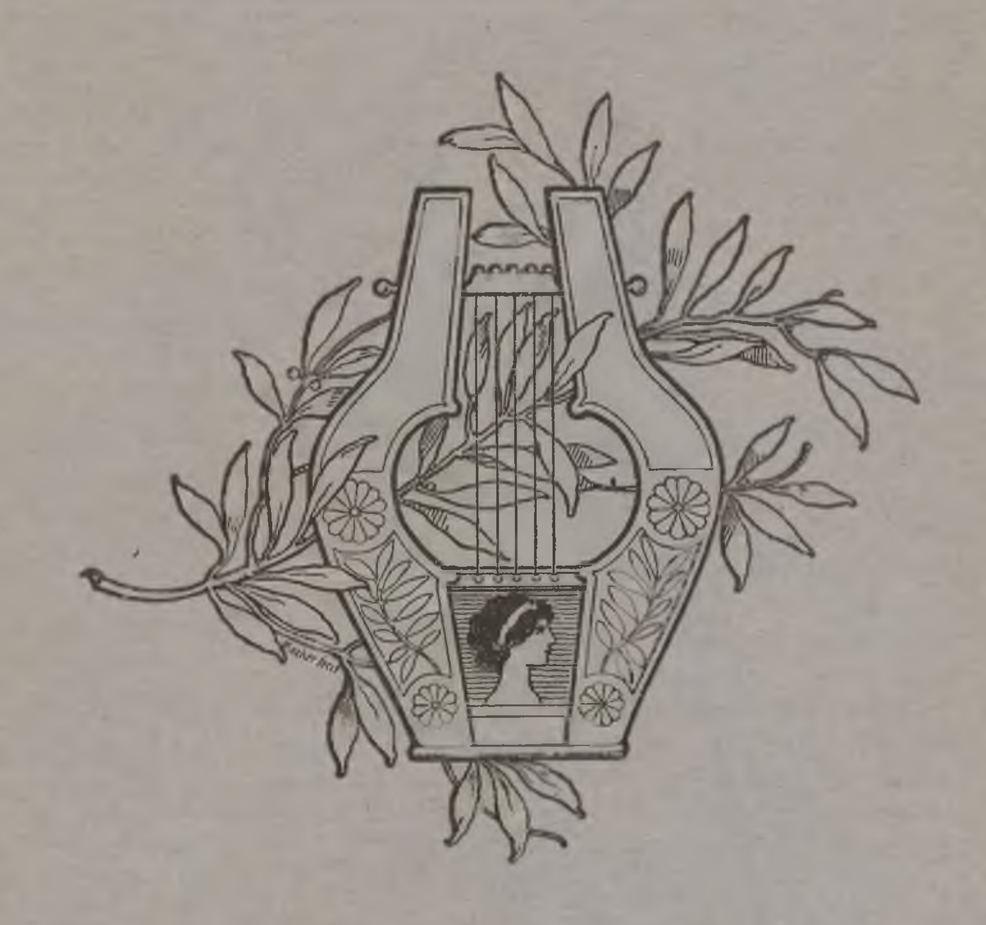
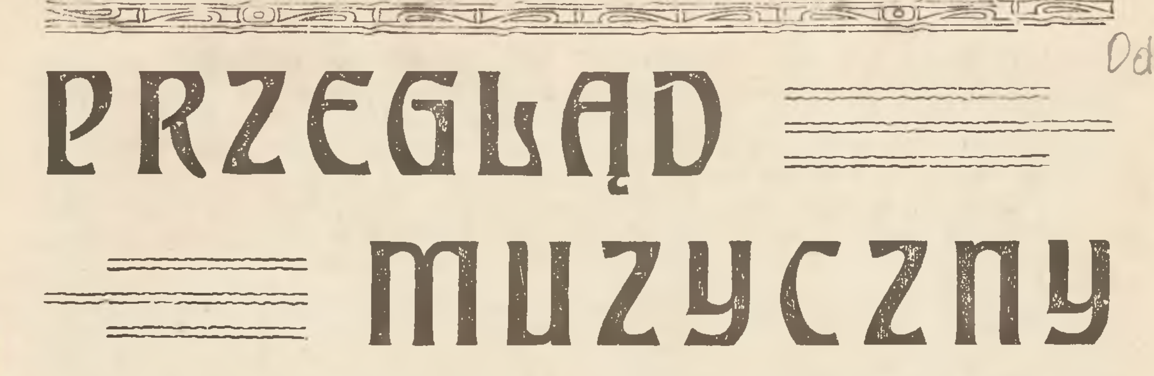
PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 1 Stycznia 1914 r.
ZESZYT 1 (124).
ROK VII.

Cena zeszytu **20** kop.

Warszawa, d. 1 stycznia 1914 r. № 1 (124)





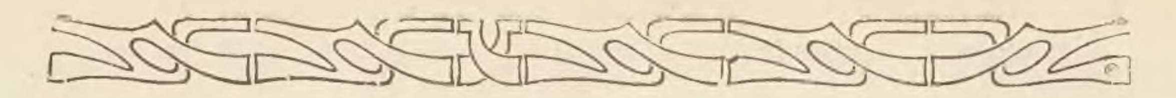
Dr ADOLF CHYBIŃSKI. 4)

Jan Sebastjan Bach.

(Ciąg dalszy.)

Do bardzo wybitnych kompozycji z czasów weimarskich należy obszerna fuga g-moll, jakkolwiek w niej, podobnie jak w innem preludjum i fudze C-dur, znajdują się partje, będące owocem raczej chwilowej zachcianki artystycznej, niż wrogiej pośpiechowi refleksji. Na punkcie nagłego wprowadzania głosu pedałowego nie miał jeszcze Bach ustalonej metody i konsekwencji w strukturze formalno-polifonicznej. Tu należy również wymieniona poprzednio masywność harmonji i wirtuozowskie maniery, jakby dowodzące, iż w epoce powstania tej kompozycji Bach postawił sobie za jedno z najważniejszych zadań osiągnięcie olśniewającej techniki gry organowej. Cała moc jego górnej, a jeszcze więcej chmurnej indywidualności przebija się w preludjum i fudze c-moll, gdzie melancholijny smutek, będący podkładem jego całego skarbca kompozytorskiego, może po raz pierwszy odzywa się z intensywną siłą. Jeśli blask wirtuozostwa nie zawsze w dotychczasowych kompozycjach czynił wrażenie czegoś niezbędnie potrzebnego w przeprowadzeniu myśli, to daleko bardziej naturalnym i koniecznym okazał się w tych dziełach, które już w swem założeniu wymagają podkreślania efektów techniki gry. Widzimy to w popularnej dziś jeszcze tokkacie i fudze d-moll, które przez swe biegniki, zmianę barw regestrowania, improwizacyjno-recytatywny charakter poszczególnych partji, pełne akordy, liczne figuracje, złożone z drobnych motywów, utworzonych przez nuty małej wartości (szesnastki, 32-ki i t. d.) i fantastyczność formy przypominają szkołę północnoniemiecką i Buxtehudego Bach, jako potencja techniki kompozytorskiej i wirtuozowskiej, potęguje te środki jeszcze bardziej, np. w preludjum i fudze G-dur, gdzie technika pedałowa jest prawie ostatniem słowem w swym rodzaju. Cała fuga jest jakby tylko dla wirtuoza przeznaczona. Szczytem zaś wszystkiego nazwać można preludjum i fugę D-dur, wymagającą użycia podwójnego pedału, w czem Bach słynął. Napis „concertato“ nad preludjum jest bardzo charakterystycznym. Po tych porywających wirem technicznych sztuk dziełach, wydaje się preludjum i fuga g-moll jakby owocem głębokiej kontemplacji. Jest to też jedno z najgłębszych tego rodzaju dzieł Bacha. Bach stawał się wobec siebie coraz surowszym, koncentrował się z coraz potężniejszą wolą, dzieła jego osiągały coraz większą zwartość i spoistość, a na niczem nie możemy tego lepiej sprawdzić, jak na preludjach, których organiczną budowę wzbogacał co do treści i jakości przeprowadzenia i rozwijania tematycznego, dokonywanego z niczem nie paraliżowaną konsekwencją i stronieniem od zewnętrznych, lubo wielkich efektów, będących zawsze produktem chwili.

Problem formy zajmował Bacha dzięki studjom nad współczesną włoską muzyką, która w tym zakresie mogła istotnie pochłonąć jego uwagę choćby w zakresie

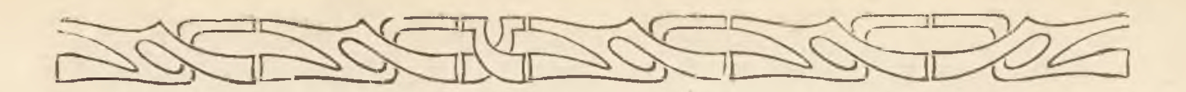


sonaty i koncertu, t. j. muzyki kameralnej. W organowej pozostawał Bach wiernym dotychczasowym swym wzorom. Wiemy, że studja swe odbywał Bach w ten sposób, iż przenosił kameralne dzieła włoskie (głównie Vivaldiego) na jeden lub więcej instrumentów klawjaturowych, podobnie jak Böhm. Owocem studjów Bacha nad formą koncertu włoskiego była chęć skombinowania z nią fugi. Widzimy to w tokkacie i fudze C-dur, złożonych na wzór włoskiego koncertu z 3 części i łączącej w sobie elementy stylu koncertującego z organową techniką. Podobną w założeniu jest tokkata na cembalo.

Już wyżej wspomnieliśmy, że Bach kopjował dzieła Giorolama Frescobaldiego. Pod wpływem włoskiego mistrza napisał Bach canzonę D-dur, zdradzającą jej wzór choćby w charakterystycznej rytmice tematu, właściwej starej canzonie da sonar. Tematy z dzieł kilku włoskich kompozytorów zużytkował Bach w swych fugach organowych i fortepjanowych (A-dur, h-moll). Do tej samej epoki zaliczyć należy warjacje, zatytułowane „Alla maniera italiana", interesujące swą figuracją typowo włoską.

Dzieła fortepjanowe z weimarskich czasów Bacha dowodzić będą jego zainteresowania się żywego nietylko włoską, ale i francuską muzyką. Tu należy mała suita w F-dur z francuską uwerturą jako wstępem i kilka fug. Jedną z nich, w A-dur, cechuje temat, przypominający Albinoniego; inna fuga w tej samej tonacji, lecz daleko mniej wartościowa ustępuje miejsca trzeciej, w a-moll, co do poloru i powiewności, o czwartej zaś, również w a-moll, nie można napewno twierdzić, iż powstała w Weimarze. Zachowały się ponadto 2 samodzielne preludja (c-moll i a-moll), do których napisane fugi zaginęły. Cztery fantazje fortepjanowe (g-moll, h-moll, a-moll, D-dur) nie mają charakteru wolnej improwizacji, lecz są organizmami silnymi, choć odmiennymi od wszystkich form, w których Bach tworzył. W niektórych fantazjach znajdziemy tokkatowy pierwiastek, co prowadzi nas wprost do tokkat fortepjanowych. Pierwszą, jaką Bach napisał, jest tokkata d-moll, w której część druga i czwarta jest podwójną fugą. Podobny układ ma druga tokkata, g-moll. Części pierwsze są stosunkowo najbardziej tokkatowe, lub preludjujące, a kończy je adagio; na trzeciem miejscu pojawiają się adagia. Trzecia tokkata, w e-moll, zupełnie podobna w budowie do obydwu poprzednich (różnice nie są zasadnicze), stoi od nich jednak wyżej i jest co do swej treści, pełnej melancholji, typowem dziełem bachowskiem.

Zauważyliśmy już poprzednio, że Bach stawał się wobec siebie coraz surowszym w miarę pogłębiania swego genjuszu. Coraz mniej pociągały go wirtuozowskie efekty. Ten rozwój zaznacza się już w weimarskich kompozycjach i to tak silnie, że Spitta posuwa się nawet do podziału na dwie epoki, co jednak jest bardziej świadczącem o podziwu godnej sumienności Spitty, niż potrzebnem. Do tych utworów organowych, które pochodzą z tego okresu, a które są w twórczości Bacha najgłębszymi i — sit venia verbo — najdojrzalszymi, należy słynne passacaglio c-moll. Mimo zasadniczych różnic w strukturze passacaglio i ciacony Buxtehudego są i tu niewątpliwie wzorem, Spitta zaś twierdzi, że Bach nie przewyższył na ogół lubeckiego mistrza. Obok passacaglia wymieniamy tu fugę organową A-dur z preludjum, opracowane raz jeszcze w późniejszych latach. Jest to zarazem jedno z tych dzieł, które kończą nie dającą się zaprzeczyć zależność od Buxtehudego. Nowe perspektywy otwierają cztery fugi: dwie w c-moll, jedna w f-moll i jedna w F-dur. Do dwuch z nich napisał Bach dwa preludja (F-dur i c-moll) prawdopodobnie później, gdyż są to produkty najświetniejszego mistrzostwa, a przytem w stosunku do fug posiadają rozmiary bardzo wielkie i zdradzają samodzielność w całem założeniu. „Postęp polega na możliwie najzupełniejszem wyłączeniu obcego organizmowi dzieła zbioru pasażów, na możliwie ścisłem utrzymywaniu kompozycji w ilości głosów zgóry postanowionej, a przedewszystkiem na tem, że w miejsce motywu pojawia się obecnie rzeczywisty temat. Temat jest przeprowadzany imitacyjnie, przyczem swobodne wprowadzenie reszty głosów powoduje różnicę między temi a ścisłemi fugami i pozwala na barwną rozmaitość w budowie" (Spitta). Wyjątek stanowi tylko preludjum f-moll. Jak długo Bach pozostawał pod wpływem północno-niemieckim, tematy fug nie miały klasycznego spokoju; obecnie spokój ten osiągnął Bach w zupełności, i jak u Pachelbela, tak u Bacha wpływ w tym kierunku wywołało zagłębianie się w chorale. Jedynie jedna fuga c-moll posiada temat mniej spokojny.

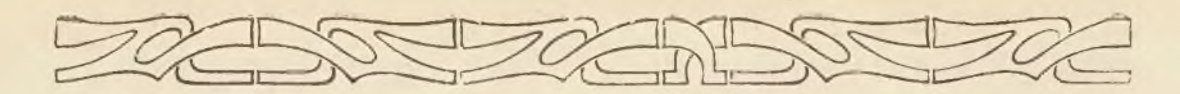


W Weimarze założył Bach również fundament pod obfity zbiór organowych chorałów, oznaczających i na tem polu epokę. Bogata w autografy Bacha królewska bibljoteka w Berlinie posiada obszerny manuskrypt z 45 chorałami p. t. „Orgel-Büchlein /Worinne einem anfahenden Organisten/ Anleitung gegeben wird, auff allerhand /Arth einem Choral durchzuführen, an/ bey auch sich im Pedal studio zu habi-/litiren, indem in solchen darinne/ befindlichen Choralen das Pedal /gantz obligat tractiret wird/. Dem Höchsten Gott allein zu Ehren /Dem Nechsten, draus sich zu belehren- /Autore/ Joanne Sebast. Bach /p. t. Capellae Magistro/ S. P. R. Anthaltini-/Cotheniensis/“. Już w tym zbiorze, poprzedzającym inne, składa Bach dowód, że w opracowaniu organowem daje muzyce rolę tłumacza myśli i uczuć, zawartych w tekstach chorałów, czyli że mimo pedagogicznego celu i ten zbiór jest wyrazem twórczości. Od dawniejszych opracowań chorałów, np. Pachelbela, różnią się bachowskie chorały tem, że pomiędzy wierszami nie znajdujemy interludjów, przygotowujących przez motywiczną robotę wejście następnej frazy. W porównaniu z poprzednikami osiąga Bach wielką jednolitość dzięki wyprowadzaniu kontrapunktu z jednego motywu. Szczególną cechą tego zbioru weimarskiego jest skłonność do kanonicznych opracowań.

Do chorałów przyłącza się w epoce weimarskiej chorałowa partita (trzecia z rzędu) na tle melodji ze słowami: „Sei gegnisset, Jesu gütig“, przewyższająca dwie dawniejsze. Złożona jest z 11 ustępów (warjacji). Jedne z nich są zwykłymi chorałami, podobnymi do tych, które się składają na „Orgelbüchlein“; inne zaś zamieniają melodję na szereg fraz kolorowanych.

Na wzór pachelbelowskiej formy opracowania chorału napisał Bach szereg organowych kompozycji; niektóre z nich są fugami chorałowemi, cantus firmus znajduje się niekiedy w głosie pedałowym, zwykle na końcu fugi, jakby dla uwieńczenia całości w sposób potęgujący wrażenie. Mimo że pod wielu względami i w tych gatunkach kompozycji dostarczały Bachowi licznych podniet dzieła Buxtehudego — zwłaszcza co do efektów dźwiękowych — to jednak Bach w opracowaniach kontrapunktycznych posuwał się dalej, niż jego ideał, albowiem w daleko większym stopniu jest jego polifonja organiczną, gdyż zużytkowującą wartość motywicznego kontrapunktu z całą konsekwencją. Tu należą jeszcze opracowania chorałów: „Wir glauben all an einen Gott“, „Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist“, „Nun freut euch, lieben Christen g'mein“, „Jesu, meine Freude“, „O Lamm Gottes, unschuldig“, „All Sünd' hast du getragen“, „Nun danket alle Gott“, „Jesus Christus, unser Heiland“, „Von Gott will ich nicht lassen“, „Valet will ich dir geben“, „Schmüche dich, o liebe Seele“, „Nun komm der Heider Heiland“. Panuje tu tak wielka rozmaitość typów opracowania, jak u żadnego innego kompozytora. Bach wyczerpał w chorałach z epoki weimarskiej wszystkie możliwe formy opracowań, w późniejszych dziełach tego rodzaju znajdziemy jeszcze potężniejsze emanacje genjuszu, ale nowych form nie będziemy szukali.

Bach opuszczał Weimar kilkakrotnie na dłuższy lub krótszy czas, gdyż pragnął dać się poznać jako wirtuoz i szukał sposobności, aby znaleźć instrument potężniejszy, niż weimarskie organy. Poznał go dwór w Cassel, gdzie właśnie w r. 1714 ukończono odnowę organów. Książe Fryderyk podziwiał olśniewającą technikę pedałową Bacha i obdarzył go kosztownym pierścieniem, który zdobił jego własną rękę. W Halli spotykamy go już w r. 1713, gdy 63-regestrowe organy w „Liebfrauenkirche“ oddał do dyspozycji organmistrz Krzysztof Cuncius Halberstadt. Konsystorz zapragnął przyjść w posiadanie Bacha i układy miały się prawie ku końcowi, Bach jednak stawiał wyższe warunki, wskutek czego posądzono go o podstęp, zmierzający do wymuszenia wyższej płacy w Weimarze, zapominając, że to, co mu ofiarowywano w Halli, było dalekie od pensji weimarskiej. O wszystko podejrzewano Bacha, tylko nie o to, że miał przed sobą cel artystyczny, mianowicie objęcie instrumentu, któryby jego wysokim wyobrażeniom o idealnych organach mógł odpowiedzieć. Bach dał prawnemu przedstawicielowi konsystorza (mniejsza o nazwisko!) respons wymowny, w którym stopniowanie energji zdradza wirtuoza, czującego swą wyższość. List ten przytaczam:



Hoch Edler, Vest- und Hochgelehrter
Hochgeehrtester Herr.

Dass das Hochlöbliche Kirchen Collegium meine Abschlagung der ambirten (wie Sie meinen!) Organisten Stelle befremdet, Befremdet mich gar nicht, indem ich ersehe, wie es sogar wenig die Sache überleget. Sie meinen ich habe um die erwehnte Organisten Stelle angehalten, da mir doch von nichts weniger als davon etwas bewusst. So viel weiss ich wohl, dass ich mich gemeldet, und das hochlöbliche Collegium bey mir angehalten, denn ich war ja, nachdem ich mich praesentiret, gleich Willens wiederum fort zu reisen, wann des Herrn D. Heineccii Befehl und höfliches anhalten mich nicht genöthiget, das bewuste Stücke zu componiren und aufzuführen. Zudem ist nicht zu praesumiren, dass man an einen Ohrt gehen solte, wo man sich verschlimmert; dieses aber habe in 14 Tagen biss 3 Wochen so accurat nicht erfahren können, weil ich der gäntzlichen Meinung, mann könne seine gage an einem Orthe, da man die, accidentia zur Besoldung rechnen muss, nicht in etlichen Jahren, geschweige denn in 14 Tagen erfahren; und dieses ist einiger Massen die Ursach warum die Bestallung angenommen und auf Begehren wiederum von mir gegeben. Doch ist aus allen diesen noch lange nicht zu schliessen als ob ich solche tour dem hochlöblichen Collegio gespielet hätte, um dadurch meinen Gnädigsten Herrn zu einer Zulage meiner Besoldung zu vermögen, da Derselbe ohne dem schon so viel Gnade vor meine Dienste und Kunst hat, dass meine Besoldung zu vergrössern ich nicht erstlich nach Halle reisen darff. Bedaure also, dass des hochlöblichen Collegii so gewisse persuasion ziemlich ungewiss abgelauffen, und setze noch dieses hinzu; Wenn ich auch in Halle eben so starke Besoldung bekommen als hier in Weimar, Wäre ich nicht gehalten die ersteren Dienste denen anderen vorzuziehen? Sie können als ein Rechts-Verständiger am besten davon judiciren, und wenn ich bitten darff, diese meine Rechtfertigung dem Hochlöblichen Collegio hinterbringen, ich verharre davor

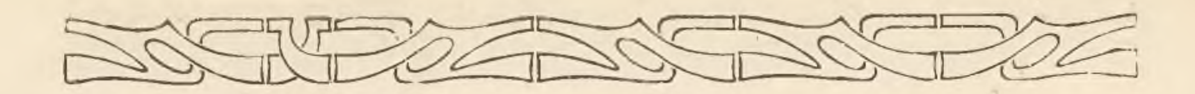
Ew. HochEdlen
gehorsamer
Weimar, d. 19 Mertz Joh. Seb. Bach
1714. Concertmeister und Hofforganist.

Jak z podpisu widzimy, otrzymał Bach nową godność i nowe zajęcie: jako koncertmistrz czyli pierwszy skrzypek kapeli weimarskiej, co nastąpiło z początkiem roku 1714. Podwyższona płaca i samodzielność stanowiska skłoniły go do pozostania na razie w Weimarze.

Tegoż roku odbył wycieczkę do Lipska, gdzie wykonano jego kantatę i poznano go w roli wirtuoza organowego. Przy tej sposobności poznał Kuhnau'a, którego sonaty — jak wiemy — wywarły na Bacha wpływ. W Halli tymczasem ukończono w r. 1716 organy, należące do największych w Niemczech, i na dowód chęci naprawienia stosunków między konsystorzem a Bachem, zaproszono tegoż do odbycia próby i wydania świadectwa. Bach odpisał w grzeczny sposób, że będzie to dla niego „das gröste plaisir". Dnia 29 kwietnia przybył do Halli i wydał przychylne świadectwo dla Cunciusa.

Nim Bach opuścił Weimar, odwiedził w r. 1715 lub 1716 prawdopodobnie i saski dwór w Meiningen, gdzie dyrektorem nadw. kapeli był krewny mistrza, Jan Ludwik Bach, którego kompozycje interesowały go, jak dowodzą liczne kopje utworów orkiestrowych (suita) i kantat. Książe Ernest Ludwik, rezydujący w Meiningen, posiadał dwór okazały i zbytkowny w porównaniu z Weimarem, lecz w równej mierze interesowała go muzyka. Dlatego Bach mógł liczyć na przyjęcie bardzo przychylne. W kilka lat później wszedł w stosunki ze szwagrem księcia Ernesta Ludwika, z margrabią brandenburskim Chrystjanem Ludwikiem.

W jesieni r. 1717 odwiedził Bach jedno ze środowisk muzycznych w Niemczech, t. j. Drezno, gdzie francuska moda panowała na dworze Fryderyka Augusta, dbałego w wielkim stopniu o stan muzyki. Między muzykami drezdeńskimi znajdowali się: koncertmistrz Jean Baptiste Volumier, Pantaleon Hebestreit, organista Petzold, kompozytor kościelny Zelenka, słynny skrzypek Pisendel. Równocześnie bawił na dworze saskim dawny nadworny organista paryski, Jean Louis Marchand, słynny



wirtuoz. Zachwycił dwór saski, ale wkrótce utworzyły się dwa stronnictwa: jedno z nich stawiało wyżej Bacha i zachęciło go do wyzwania zarozumiałego francuza na pojedynek artystyczny, który wobec wybranego grona sędziów miał się odbyć w salonach ministra, prawdopodobnie hrabiego Fleminga. Bacha spotkało jednak wielkie „zmartwienie“. W oznaczonym dniu i godzinie czekał daremnie na Mr. Marchanda. Przyniesiono wiadomość, że wirtuoz zmuszony był pośpieszną pocztą i wczesnym rankiem wyjechać z Drezna... Bach przekonał obecnych, że wprawdzie bardzo ceni Marchanda jako organistę i klawecynistę, a nie mniej jako kompozytora, oddawna mu znanego, ale sam nie jest zmuszony obawiać się współzawodnictwa. Tryumf jego był zupełny, ale też i ostatni, jaki mu przypadł w udziale przed wyjazdem z Weimaru. Miały go spotkać wkrótce dwa niemiłe zdarzenia, które pobyt w Weimarze uczyniły mu nieznośnym. Najprzód pominięto go przy wyborze nadwornego kapelmistrza, na które to stanowisko powołano muzyka bez zdolności, syna poprzedniego kapelmistrza, Dresego. Otrzymawszy wezwanie z Cöthen, wniósł prośbę o dymisję. Czy ton jej był może niezbyt wiernopoddańczy, czy też Bach, nie otrzymując dość szybko odpowiedzi, niepokoił księcia, zajętego przygotowaniem uroczystości na jubileusz dwuchsetletni reformacji, dość że — jak źródła ówczesne donoszą — książe odpowiedział na pośpieszne naleganie Bacha „ritardandem“ w formie jednomiesięcznego aresztu. W broszurze Bojanowskiego p. t. „Das Weimar Joh. Seb. Bachs“ czytamy cytaty z ówczesnego źródła: „6. November ist der bisherige Concertmeister und Organist Bach wegen seiner halsstarrigen Bezeugung von zu erzwingender Demission auf der Landrichterstube arretirt und endlich den 2 Dezember darauf mit angezeigter ungnädiger Demission des Arrestes befreiet worden“. Łatwo zrozumieć, że Bach znalazł się w sytuacji, która do przyjemnych wspomnień z Drezna była zbyt gwałtownym kontrastem. Jak później Paganini, tak i Bach skracał sobie czas zapewne kompozycją. Nie trudnem jednak będzie zrozumieć, że ta „ungnädige Demission“ była dla Bacha dość obojętną, zwłaszcza że był w posiadaniu zaproszenia na dwór książęco-anhalcki w Cöthen w roli nadwornego kapelmistrza. Zaszczytem zaś uwięzienia przez księcia podzielić się miał później z nikim innym, jak z Fryderykiem Schillerem.

Koło Bożego Narodzenia znalazł się Bach w Cöthen. Na urzędzie zaś organistowskim w Weimarze pozostawił swego ucznia, Jana Marcina Schubarta (1690—1721), który stał się jego wiernym famulusem jeszcze w Miluzie. Pierwszymi uczniami Bacha byli ponadto: Jan Tobiasz Krebs (1690—1758?), kantor i organista z Buttelstädt, ojciec Jana Ludwika, który również był uczniem Bacha, i Jan Gothilf Ziegler (1688 ca 1746), organista w „Ulrichskirche“ w Halli, wreszcie jego bratanek Bernard Bach (1700—1744), który pozostawał w domu mistrza prawdopodobnie do r. 1717, organista z Ohrdruf. Będziemy mieli jeszcze sposobność poznania innych uczniów Bacha, wówczas dowiemy się szczegółów o Bachu jako pedagogu.

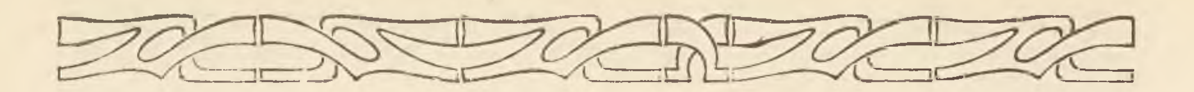
(C. d. n.)

MARCIN WIELKOMIEJSKI.

Dzisiejszy stan sztuki i nauki śpiewu we Włoszech.

Niejeden z czytelników, rzuciwszy okiem na nagłówek niniejszych rozważań, nie powstrzyma się zapewne od uwagi mniej więcej w tym sensie: „A cóż nas obchodzi stan sztuki śpiewu we Włoszech i co możemy mieć z nią wspólnego?“ Tuszę jednak, że po przeczytaniu kilku słów wstępu, czytelnik ten zdanie swe zmieni i uzna, że kwestja ta zarówno pod względem moralnym, jak i materjalnym wcale żywo nas dotyka.

Karjera śpiewacza w czasach dzisiejszych, nawet poza wyjątkowymi głosami i talentami, biorącymi poprostu bajeczne honorarja, przynosi dochody tak pokaźne, jest przytem dla wielu tak pociągająca, że w każdym kraju adeptów tej sztuki na setki, a nawet tysiące liczyć można. Ponieważ zaś nasze polskie szkoły śpiewu utrzymać się mogą tylko w większych miastach, a więc prawie wyłącznie w Warszawie,



Lwowie i Krakowie, stąd znaczna i przeważna liczba przyszłych śpiewaków udaje się na studja zagranicę, głównie do Włoch. Francji i Niemiec. Najmniejszy procent kształci się w Niemczech, ogromna zaś większość we Włoszech, które u nas za ojczyznę sztuki śpiewaczej uchodzą.

Często we wzmiankach pism, prowadzących obszerną kronikę teatralną, czytamy o jakimś nieznanym rodaku czy rodaczce, którzy debiutowali lub śpiewali z powodzeniem we Włoszech, o pochlebnych głosach „prasy miejscowej", wyrażającej swe uznanie z powodu głosu i talentu i t. p. Terenem tych debiutów i występów rzadko bywają miejscowości znane, o wiele częściej zaś takie, o których mogłaby poinformować chyba włoska mapa sztabu generalnego, jako specjalnie szczegółowa. Zresztą i nazwa miast znanych może być kryterjum doniosłości owego powodzenia dla tych tylko, którzy znają Włochy, a zwłaszcza włoskie stosunki teatralne. Szerszą publiczność wzmianka nawet najpochlebniejsza poinformować może najzupełniej błędnie.

Faktem jest natomiast niezaprzeczonym, że w większości wypadków włoskie „powodzenie" wydaje się dziwne po zaprezentowaniu się w kraju tych, którzy je na obczyźnie zdobyli. Niemniej dziwna jest okoliczność, że honorarja, zebrane podczas tych dni powodzenia, nie pokrywają nawet drobnej części wydatków na naukę.

W rezultacie miasto rodzinne wzbogaca się jeszcze o jedną szkołę śpiewu, założoną na tej podstawie, że jej właściciel uczył się metodą włoską, we Włoszech miał powodzenie, wydał dużo na naukę i jedynie przez tajemnicze zrządzenie siły wyższej śpiewakiem nie został.

Trudno rezultat ten nazwać dodatnim.

Jednocześnie wystarczyłoby objąć pobieżnie okiem liczbę uczących się śpiewu we Włoszech polaków, żeby określić sumy wydawane tam przez nich corocznie na dziesiątki tysięcy rubli. Jeśli dodamy do tych sum inne, niemniej pokaźne, które wywożą od nas angażowani w braku sił krajowych śpiewacy włoscy (jak obecnie w operze warszawskiej pierwszy tenor liryczny jest włochem, brak również polskich sopranów lirycznego i lekkiego), będzie to tak poważna pozycja w budżecie corocznym ogółu, że warto jej poświęcić trochę uwagi.

Niemniej warto zastanowić się nad przyczynami tych niewesołych zjawisk i poszukać środków zaradczych, czem się właśnie zajmiemy na podstawie bezpośrednich obserwacji. Mowa będzie specjalnie o stanie sztuki i nauki śpiewu we Włoszech, ponieważ w kraju tym najwięcej śpiewem się zajmują, tam też jeździ na studja największa liczba cudzoziemców, a więc i polaków.

Mówiąc nawiasem, uwagi tyczące się samych metod nauczania śpiewu stosować się mogą do nauczycieli całego świata.

* * *

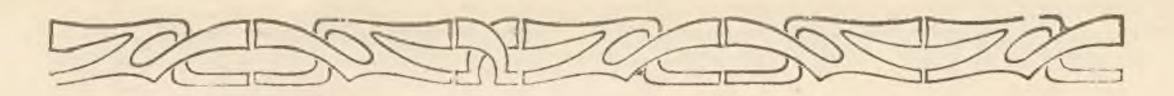
„Włochy są ojczyzną śpiewu", „Włosi to najmuzykalniejszy naród na świecie" i t. p. — oto zdania stale u nas powtarzane, ilekroć jest mowa, oczywiście nie między muzykami poważnymi, o śpiewie i muzyce wogóle. Przekonania powyższe popierane są również utartymi argumentami, wśród których główne miejsce zajmują: specjalnie dobre warunki klimatyczne Włoch, dźwięczność języka, mająca wpływać na wyrobienie głosu, największa ilość włochów wśród słynnych śpiewaków świata, wreszcie stan muzyki włoskiej i umuzykalnienie mas szerokich.

W świetle faktów i w stosunku do czasów dzisiejszych argumenty te okazują się bardzo słabe, niektóre z nich nawet są poprostu wytworem popularnej fantazji.

Przeciwnie, postaramy się dowieść, że właśnie we Włoszech, jak dzisiaj, pojęcia o śpiewie najbardziej są spaczone i że sztuka ta tam właśnie w największym znajduje się upadku.

Zobaczmy np. jak wyglądają istotnie argumenty włoskiego klimatu i włoskiego języka w stosunku do śpiewu.

Przedewszystkiem zauważyć należy, że przymiotnik „włoski", jako pojęcie ogólne, może oznaczać cośkolwiek dla tych jedynie, którzy Włoch nie znają. Trudno bowiem o kraj bardziej różnorodny pod względami zarówno warunków życia, pojęć i obyczajów, jak wreszcie typów, charakterów, a nawet języka. Włochy do niedawna podzielone na szereg maleńkich państewek, poddawane często, długo i w kilku punktach jednocześnie dominacji różnych ras i narodów, przedstawiają dziś jedność tylko



pod względem politycznym. Ciekawa jest, że różnice te nietylko nie zacierają się dotąd wcale, ale owszem podtrzymywane są bardzo wyraźnie i niejako zazdrośnie. Każde pięć godzin koleją przenosi podróżnika w zupełnie odmienne środowisko, przyczem charakterystyczna jest niechęć, z jaką mieszkańcy jednego o mieszkańcach drugiego się odzywają, wytykając sobie nawzajem różne odmienne właściwości. Mnóstwo zaś djalektów, będących między sobą i językiem literackim w stosunku bardzo luźnym, pomaga jeszcze do utrzymywania tych różnic, sprawiając naprz., że wieśniak medjolański z wieśniakiem sardyńskim nie może się wcale porozumieć.

To samo stosuje się i do kwestji klimatu I tu każde pięć godzin koleją przynosi zmiany, niekiedy zasadnicze. Tak zw. u nas „niebo włoskie", zupełnie zresztą niczem od naszego się nie różniące, umie nietylko palić słońcem, ale i lać deszczem, wreszcie sypać śniegiem, zależnie od zmieniających się ciągle właściwości terenu. Z wyjątkiem Riviery i miejscowości górskich, Włochy północne i środkowe mają klimat raczej przykry, latem bowiem normalnie jest bardzo gorąco, zimą zaś zimno tem dokuczliwsze, że piece hermetyczne nie są tu znane, a co gorsza, posadzka drewniana należy do zbytku dość rzadkiego; zastąpić jej nie mogą rozłożone na kamieniach dywany.

Jeśli kto chce porządnie zmarznąć, niech przyjedzie na zimę do kraju „gdzie cytryna dojrzewa", i zamieszka we Florencji lub nawet w Rzymie, oczywiście nie w hotelu z kaloryferem, lecz w zwykłej, choćby nowozbudowej kamienicy. Medjolan, „stolica śpiewu", ma właśnie klimat fatalny, bo przy zimnie dużą ilość opadów. Dopiero Neapol jest naprawdę „miastem zimowem", tembardziej miasta Sycylji.

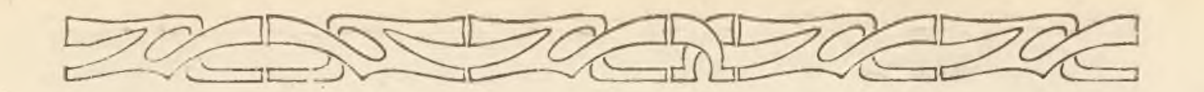
Nazywanie Włoch krajem „gdzie cytryna dojrzewa", jest poetycką przesadą, gdyż $^{9}/_{10}$ wszystkich drzew cytrynowych znajduje się w Sycylji, reszta zaś rozsiana jest po Rivierze i nieznacznej części Włoch południowych.

Również bezpodstawny jest argument dźwięczności języka włoskiego, jako mającej wpływać na charakter i gatunek głosów, oraz na tak zw. popularnie „postawienie ich z natury". Język ten podlega na całej przestrzeni Włoch takim skażeniom, że niekiedy dla cudzoziemca, obeznanego z językiem literackim, jest raczej przykry, niż dźwięczny, że wspomnimy tylko o toskańskim sposobie wymawiania dźwięku *c* (*k*) jak naszego *ch* (ex. *chasa* zamiast casa — dom), lub sposób wymawiania *s* (zwłaszcza *impurum)* jako *sz* (ex. *szwentura*, zamiast *sventura* — nieszczęście), wreszcie okropny rzymski sposób wymawiania *l* jak *ł (sołdo* zamiast *soldo).* Większość zresztą śpiewaków w ojczystych prowincjach posługiwała się prawie wyłącznie djalektami, które przeważnie są równie dalekie od dźwięczności, jak od języka literackiego.

Przyczynę niezaprzeczenie dużej ilości *natursängerów* we Włoszech możnaby raczej przypisać ogólnemu nadużywaniu głosów, jakie jest włochom właściwe. Większość ich w naszem pojęciu nie mówi, lecz krzyczy, co z jednej strony wpływa na ogromną ilość głosów ochrypłych, nawet u dzieci, z drugiej jednak pozwala głosom wytrzymalszym zyskać pewne wyrobienie i siłę, czego przy naszem cywilizowanem mówieniu szmerami (sami włosi tak określają) być nie może, a przynajmniej z niewielkimi wyjątkami.

„Postawienie głosu z natury" jest określeniem popularnem, które nic nie znaczy. Głos może być zapewne z natury mniej lub więcej prawidłowo skierowany na mniej lub więcej dźwiękowo czułe rezonatory. Historja śpiewu zna jeden tylko wypadek karjery teatralnej śpiewaczki (nb. nie włoszki), która jakoby nigdy się nie uczyła (pani Sax). Nie należy jednak zapominać, że śpiew jest sztuką, a więc rzeczą sztuczną, nienaturalną, która dopiero przez naukę i wprawę stać się powinna jakby wrodzoną śpiewakowi. Nader częste zresztą są wypadki, że głosy łatwe z natury, przy nauce okazują mniejszą zdolność rozwoju, niż te, których czułość dźwiękową rezonatorów trzeba dopiero budzić.

Co się tyczy muzykalności włochów, to kwestja ta z punktu widzenia poważnego wymagałaby specjalnej dyskusji, sądzimy jednak, że ten, ktoby zechciał wykazać wyższość włochów w zakresie muzyki poważnej w znaczeniu dzisiejszem, miałby zadanie bardzo niewdzięczne. Tym zaś, którzy np. Leoncavalla za muzyka uważają, a za dowód muzykalności włochów to, że tu każdy robotnik potrafi zagwizdać arję z „Traviaty", gdy tymczasem nasz robotnik tego nie potrafi, zwrócimy uwagę, że osłuchanie się z czemś nie dowodzi muzykalności. Ręczyć można, że to



samo okazałoby się i w Polsce, gdyby w każdem miasteczku był teatrzyk ludowy, dający opery polskie czy obce, ale po polsku, no i po takich, jak tu, śmiesznie nizkich cenach. Jakość zaś produkcji, jakich zdolne są słuchać popularne uszy i oklaskiwać ręce włoskie, mogłaby może świadczyć o zamiłowaniu, ale w żadnym razie nie o muzykalności.

Że zaś sztuka śpiewu rozwinęła się we Włoszech, czy nie prościej byłoby upatrywać przyczynę tego w zapotrzebowaniu śpiewaków na potrzeby kultu religijnego, którego kraj ten był siedzibą? Przy śpiewie chóralnym powstawał śpiew solowy, zaczęto się zastanawiać nad produkowaniem głosów, co wpłynęło na rozwój nauki śpiewu. Gdy po reformie Glucka rodzaj operowy zaczął się wspaniale rozwijać, śpiew solowy zajął miejsce naczelne w produkcjach muzycznych, a wyzwoleni zupełnie z karności chóralnej śpiewacy, przy poparciu tłumu, podnieśli głowy i niekiedy nawet narzucali tę wolę kompozytorom, żądając jak największego pola popisu i stając się niejako ich współpracownikami.

Z Bellinim, Rossinim i Donizettim zaczął się gwałtowny najazd opery włoskiej na całą Europę. Tem silniej wzrosło zapotrzebowanie śpiewaków. Ale tradycje nauki z wieków XVIII i poprzednich, tak blizkie jeszcze, okazały się niezawodne i pozwoliły stworzyć całą plejadę niedoścignionych dziś wirtuozów śpiewu z Pastą i Malibran, z Rubinim i Lablache'm na czele.

W plejadzie tej, która objęła pierwsze trzy ćwierci wieku ubiegłego, a której niektórzy członkowie żyją dziś jeszcze, znajdowały się gwiazdy pierwszorzędnego blasku narodowości nie włoskiej; wspomnimy tylko Garcię, córki jego Malibran i Viardot, Garat'a, Duprez'a, Nourrit'a, Faure'a, Naudin'a.

Już jednak w połowie wieku XIX, gdy błyszczały jeszcze całą siłą niektóre gwiazdy wspomnianej plejady i inne młodsze, obok nich, na ich tradycjach wychowane, pojęcia o sztuce śpiewu i nauczaniu tej sztuki psuć się we Włoszech zaczęły. Z otwarciem nowego pola popisu, Ameryki, zapotrzebowanie wzroszło jeszcze. W przygotowaniu głosów ujawnił się pośpiech, przed którym darmo ostrzegali nauczyciele, wykształceni na dawnych tradycjach. Gorączka, cechująca wszystkie dziedziny życia, ogarnęła i naukę śpiewu, wzrastała z każdym lat dziesiątkiem, a jednocześnie wzrastał i brak wielkich śpiewaków. To też pod koniec wieku ubiegłego, gdy sławy starszej szkoły zeszły do grobu lub usunęły się ze sceny, okazało się, że liczba słynnych śpiewaków włoskich nie przewyższała już liczby śpiewaków cudzoziemców, równej z nimi wartości, wykształconych według dawnych tradycji i z mniejszym pośpiechem.

Dzisiaj śpiew unarodowił się niejako. Z wyjątkiem Ameryki i Anglji, które, płacąc sumy olbrzymie, pozwają sobie na wybór z pośród sław całego świata, inne kraje zadowalniają się produkcją własną. Dodać należy, że we wspomnianym wyborze włosi wcale nie większą od innych narodów odgrywają rolę. Jest Caruso, zapewne, ale ten jest fenomenem, jak fenomenem jest Szalapin.

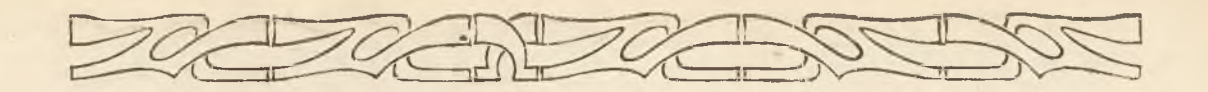
Zwracam przytem uwagę, że wśród pierwszorzędnych śpiewaczek koloraturowych jest jedna tylko włoszka — Tetrazzini przeciw Kochańskiej, Barrientos, Friedzie Hempel, Francillo Kaufman, Galvany, a przecież ten właśnie rodzaj śpiewu, oprócz uzdolnienia, wymaga poważnych studjów. Jeśli uprzytomnimy sobie również fakt, że Włochy wciąż produkują olbrzymią liczbę śpiewających, a mimo to liczba wielkich śpiewaków włoskich stale maleje, liczba zaś śpiewaków dobrych zaledwie wystarcza na własne ich potrzeby, — dojść musimy do przekonania, że jest to dowodem jedynie upadku sztuki i nauki śpiewu w tym kraju.

Jakież są upadku tego przyczyny?

Odpowiedź znajdziemy w pismach mistrzów śpiewu wcale nie dzisiejszych — dowód, że upadek ten przygotowywał się od dość dawna.

(D. c. n.)





Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

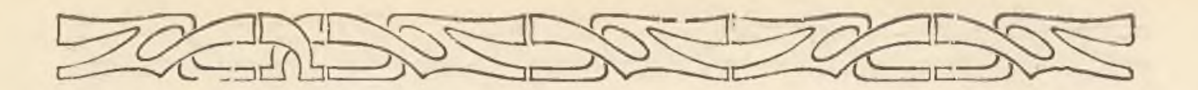
Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

(Ciąg dalszy).

U wszystkich kompozytorów o wybitnym nerwie dramatycznym przekonać się można, że efekt dramatyczny wynika u nich zawsze ze zgodności najistotniejszych momentów muzycznych z naturalnemi formami wyrazu, właściwemu ludzkiemu organizmowi. Nie można myśleć przytem o zewnętrznem naśladownictwie konwenansowych objawów wyrazu. Nie wystarczy, by melodja, której zadaniem jest odtworzenie pewnego stanu wzruszenia, nosiła na sobie zewnętrzne cechy owego stanu. Któż chciałby charakteryzować gniew zapomocą łagodnych linji melodyjnych w powolnem tempie, lub tęsknotę miłosną zapomocą nagłych i krótkich skoków melodyjnych? Wszelako nawet i ten zasadniczy postulat nie zawsze znajduje należne uwzględnienie; włoska arja operowa kierowała się od czasów Rossiniego, przedstawiciela absolutnej melodji w operze, tylko wymaganiami słuchowych nerwów i pozostawiała to zdolności charakterystycznej śpiewaka, by jej obojętność, a nawet sprzeczność z dramatycznym wyrazem przezwyciężył zapomocą silnych środków aktorskich i tym sposobem zgotował słuchaczom dwojaką rozkosz: chwilowego wzruszenia pod wpływem gry, dramatycznie wiernej, i przelotnego wzbogacenia się nową i łatwo do ucha wpadającą melodją... Naśladując w melodji tylko zewnętrzne, właściwe wyrazowi momenty, można wywołać co najwyżej złudzenie prawdy, wszelako nie na długo. Konwencjonalność występuje w takim wypadku natychmiast na jaw, jeśli się dany utwór muzyczny pozbawi wrażenia, które potęguje się wskutek dobrej interpretacji, płynącej z samodzielnego impulsu, a natomiast zamierza się sprawdzić jego istotną wartość. Wówczas kompozycja ta traci nagle swoją wartość i przestaje działać, podobnie jak szata, zrzucona z żywych form ciała; pozostaje jedynie urok, który rozsiewają na zmysły jego błyskotki. Dramatycznie działająca muzyka powinna nietylko towarzyszyć pewnemu wyrazowi i stosować się do niego, lecz musi sama stać się wyrazem, t. j. musi swoją strukturę zawdzięczać stanowi podniety „z pierwszej ręki". Nie śpiewak lub aktor ma dopiero wyszukiwać w formach i rytmach muzyki miejsca dla odtworzenia wyrazu; te formy i rytmy mogą tylko o tyle rościć sobie pretensję do pewnego znaczenia, o ile są widomymi znakami niewidzialnego procesu psychicznego, dokonującego się w artyście.

Natchnienie uważano zawsze za źródło prawdziwie artystycznej twórczości. Pod jego wpływem kształtuje się nietylko koncepcja dzieła, ale i wykonanie szczegółów czerpie swoje formy z jego oddziaływania, o ile oczywiście formalna strona całości nie jest tylko mechaniczną lub refleksyjną czynnością. Natchnienie daje impuls, zaś środki techniczne muszą być najlżejszemu impulsowi posłuszne. Długość czasu, jaki artyści poświęcili wykończeniu dzieła, lub liczne zmiany, którym uległa ich pierwotna koncepcja, nie powinny nas w błąd wprowadzać. Nie należy ich bowiem, o ile odnoszą się do uczuciowej treści dzieła, pojmować jako wyników samej refleksji, gdyż wypływają one stałemu wpływowi odnawiawiającej się pracy twórczej, która nadaje ostatecznie skończoną formę środkom artystycznym, zachowującym się opornie wobec poprzednich impulsów.

Ponieważ zupełne opanowanie środków technicznych jest niezbędną rzeczą dla każdego artysty, dlatego wysnuto z tego niewłaściwy wniosek, że techniczna strona jest istotną częścią twórczości. Ten pogląd łatwo wytłumaczyć i wybaczyć. Wytłumaczyć — gdyż opanowanie środków jest zdolnością, dostępną dla poznania, a nawet dla oceny, podczas gdy owe impulsy, stanowiące warunek twórczości, uchylają się z pod obserwacji i tem bardziej, im są pierwotniejsze i naturalniejsze. Niejednokrotnie odgrywa pewną rolę u artysty jego słuszna opozycja wobec dyletan-



tyzmu tak, że kładzie zbyt silny nacisk na swoją techniczną wiedzę, zdobytą pracą i pilnością. Lecz opanowanie techniki nie jest jeszcze twórczym aktem sztuki. *Albrechtsberger* nie jest przecież *J. S. Bachem* mimo swego mistrzostwa we władaniu kontrapunktem.

Zaznaczyliśmy, że *natchnienie* jest ową potęgą, która stanowi o istocie twórczości. Czem jest natchnienie? Na podstawie naszych wywodów możemy to, co się zazwyczaj nazywa twórczem natchnieniem, uważać za identyczne z wewnętrznym popędem wyrazu, skierowanym ku urzeczywistnieniu pewnej artystycznej koncepcji... Stany wzuszenia, nie mające podkładu osobistego i nie stojące w służbie jednostki, lecz stany ogólno-ludzkie, wywołane podniosłą ideą, oburzeniem na stosunki, szkodliwe dla dobra ogółu, uczuciem patrjotycznem, stają się źródłem natchnienia. Idee, ożywiające artystę, nie mają jednak same dla siebie znaczenia artystycznego. Mogą one prowadzić do filozoficznych rozważań, do wniosków historycznych, lub też mogą zostać bez żadnego znaczenia. Dopiero skoro dadzą impuls do uzewnętrznienia czystego wyrazu zapomocą artystycznych środków, wówczas stają się twórczymi czynnikami sztuki.

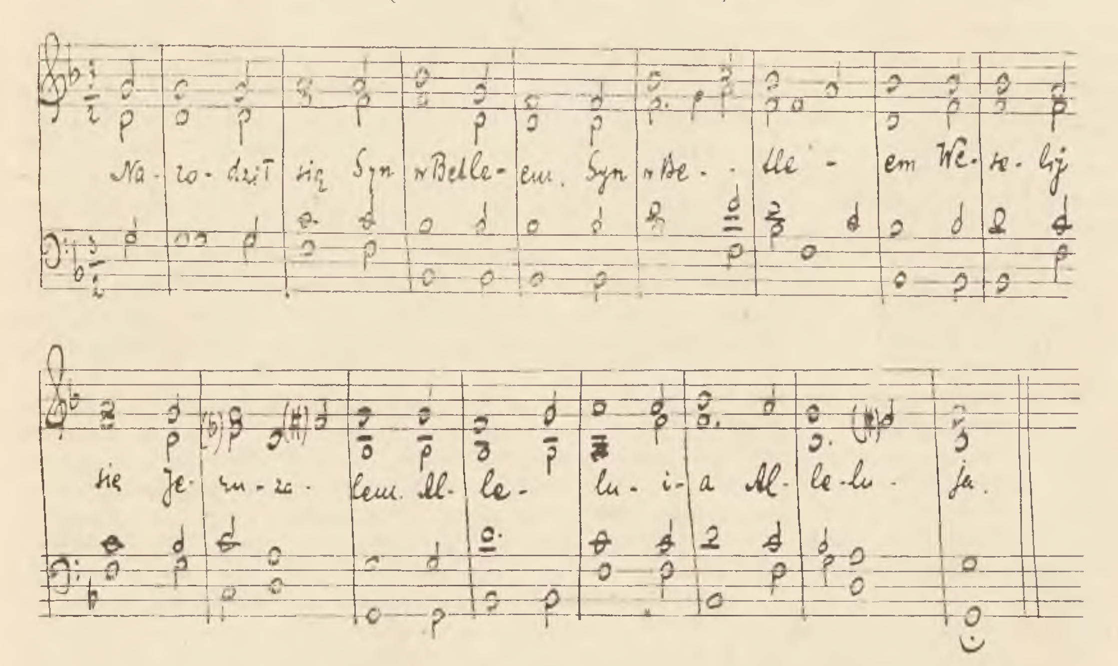
(D. c n.)

Dr JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

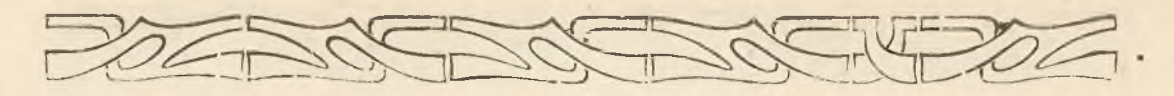
Z dawnych Kancjonałów.

Kolenda: „Narodził się Syn w Betleem“

(Puer natus in Betlehem).



Melodja tej kolendy przedostała się do Polski za pośrednictwem kancjonałów czeskich, rozpowszechnionych wśród polskich husytów. „Bracia czescy“ w Polsce przyswajali sobie bowiem religijne pieśni czeskie od pierwszej chwili ich pojawienia się w druku; dowodzi tego przekład największego jednogłosowego kancjonału czeskiego z r. 1541 („Piesne Chwal Bożskych“), dokonany przez *Walentego z Brzozowa* i ogłoszony w bardzo uszczuplonych rozmiarach w r. 1554 (w Królewcu Pruskim), jak nie mniej wydany przez M. Siebeneychera w Krakowie w r. 1557 „Mały zbiór pieśni Braci Czeskich“. Gdy zaś *Aleksander Augezdecky* wydał ponownie wielki kancjonał



w r. 1561, pojawił się niedługo później nowy nakład śpiewnika, przetłumaczonego przez X. Walentego z Brzozowa (Cantional albo Księgy chwał Boskych, Nowo przełożone, 1569, w Krakowie u Macieja Wierzbięty) Melodje, zawarte w tych kancjonałach, opracowywano wielogłosowo i wydawano jako pieśni ulotne, poczem późniejsi wydawcy gromadzili je w całość i ogłaszali w swych zbiorach, obejmujących pieśni na wszystkie okresy kościelne. Najbogatszy zbiór przedstawia kancjonał *Piotra Artomiusa*, przedrukowany kilkakrotnie z nieznacznemi zmianami.

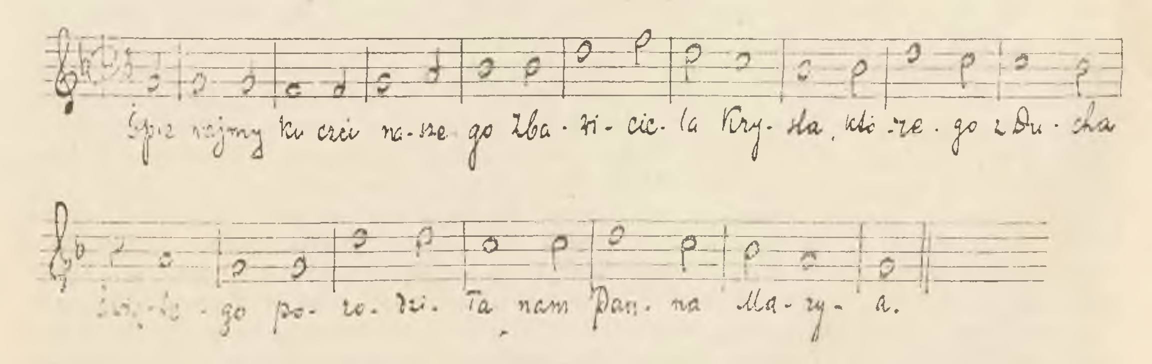
Czterogłosowe opracowanie powyższej kolendy wzięte jest z kancjonału Artomiusa z r. 1601 r. — opracowanie interesujące ze względów historycznych dlatego, że główna melodja kolendy: „Puer natus" spoczywa w tenorze, a nie w sopranie; pomijam, że absolutna większość pieśni w śpiewniku Artomiusa jest zupełnie zmodernizowana, odbija to zjawisko tem bardziej, że już od lat sześćdziesiątych XVI-go wieku zrywa wielogłosowa pieśń z dawniejszą techniką powierzania melodji tenorowi, a umieszcza ją stale w sopranie. Charakterystyczna notatka przy tytule tej kolendy: *Dwiema języki* dowodzi, że jej tekst łaciński był zarówno rozpowszechniony, jak słowa przekładu, który w niedługim stosunkowo czasie ulegał zmianom. Melodja tej kolendy bowiem, wydrukowana w kancjonale Augezdeckiego i Walentego z Brzozowa (r. 1569, str. 69), ma tekst następujący:

Śpiewajmy ku czci naszego Zbawiciela Krysta,
Którego z Ducha Świętego porodziła nam Panna Marya —

podczas gdy u Artomiusa pojawiają się słowa:

Narodził się Syn w Betleem
Weselij się Jeruzalem!
Alleluja!

Również i rysunek melodyjny kolendy „Puer natus" zmienił się nieco z biegiem czasu, jak o tem przekonywa porównanie z melodją, umieszczoną u Augezdeckiego i Walentego z Brzozowa:

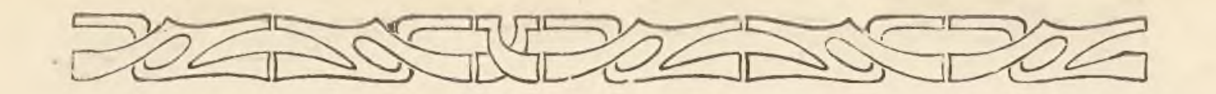


Augezdecky (r. 1561, str. IIII.) drukuje ją bez transpozycji, a więc w *d*, i bez znaku mensury.

Ta 16-taktowa melodja przedstawia okres, złożony z 7-taktowego poprzednika w tonacji lidyjskiej i 9-taktowego następnika w tonacji doryckiej. Ugrupowanie tonacji, odpowiadające stosunkowi tonacji równoległych (F-dur — d-moll), uwypukla okresową budowę melodji, której asymetryczność występuje w ustosunkowaniu jej obydwuch członów: poprzednik rozpada się na dwie części: 4 + 3, następnik zaś na 4 + 5.

Techniczna faktura czterogłosowego opracowania doprowadzona do możliwej prostoty.





Widowiska operowe w Lipsku.

W życiu muzycznem Lipska opera odgrywa niewielką rolę, a miano ogniska muzyki europejskiej zdobył Lipsk dzięki tradycyjnym koncertom Gewandhausu i niezliczonym gościnnym występom wszechświatowych wirtuozów. W roku bieżącym jednak, po zaproszeniu dyrektora Lohse'go, nastały dla opery lipskiej lepsze czasy. Dzielny ten kapelmistrz, sławny w Niemczech, a i w Lipsku dobrze znany z częstych gościnnych występów zeszłorocznych, w ciągu kilku miesięcy potrafił zdobyć ogólne uznanie i poklask. Zmienił się też nieco zwykły repertuar operowy. Najczęściej zjawiają się opery Wagnera. Scena tutejsza, która z powodu uroczystości wagnerowskich wspaniale przestudjowała Wagnera, jest w stanie bez wysiłku dwa razy tygodniowo wystawiać jego trudne opery. Co sobotę o 6 lub 7 odbywają się audycje oper Wagnera, a i wśród tygodnia słyszy się często którąś z młodzieńczych jego oper. W ciągu ostatniego miesiąca słyszałem „Tristana", „Walkirję", „Holendra", „Tannhäusera" i „Lohengrina".

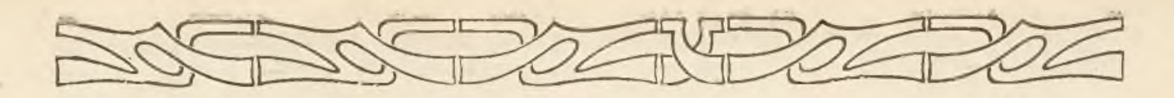
Zanim dalej o repertuarze tutejszej opery będę mówił, chcę zwrócić uwagę na jeden, podług mnie ważny szczegół. Chodzi mi o przyjęte przez warszawską operę skróty w operach Wagnera. Gdy po wielokrotnem nawet wysłuchaniu „Walkirji" w Warszawie słyszy się tę operę w Niemczech, ze zdumieniem widzi się nowe sceny, słyszy się nowe melodje. Pomijając niewielką kupiurę w akcie pierwszym i całą serję znacznych kupiur w akcie trzecim, wskazać muszę na sposób wykonania sceny między Wotanem a Brunhildą w akcie drugim w Lipsku i w Warszawie. W warunkach, jakie panują na scenie operowej warszawskiej, wystawienie „Pierścienia" jest niemożliwe. „Walkirja" została wystawiona nawet bez „Złota Renu" i przez to treść jej nie może być przez każdego widza zrozumiana. W scenie wyżej wspomnianej Wotan opowiada Brunhildzie o zdarzeniach, które poprzedziły „Walkirje" i odbyły się w „Złocie Renu", a ta opowieść w razie konieczności może zastąpić wstęp do trylogji. Partytura tej sceny zawiera bardzo interesujące sploty leitmotywów, dalej motyw, bez którego traci wiele śliczne miejsce przy odejściu Walkirji (basy i rożek angielski — kanonicznie) i dużo melodji (szczególniej przy końcu w partji Wotana). I tę oto scenę, która dla całości jest może więcej potrzebna, niż popularne cwałowanie Walkirji, za każdym razem przepuszcza się w Warszawie, a jakaś śmiała ręka dopisała w partyturze szereg akordów przed słowami Wotana: „Was keinem in Worten ich künde" (widocznie dla gładkiego przejścia!). Scena tutejsza wystawia opery Wagnera, za niektórymi wyjątkami, bez kupiór. Coprawda „Walkirja" trwała od g. 6 do 10 m. 15, ale i u nas wszak trwa nie o wiele krócej.

Oprócz Wagnera słyszy się co tydzień coś z muzyki nowej. W stałym repertuarze znajdują się opery Straussa („Elektra", „Salome", „Kawaler z Różą"), niedawno została wystawiona opera Wolfa-Ferrariego „Klejnoty Madonny" i „Niziny" d'Alberta (pod batutą p. Bernharda Porst'a). „Klejnoty Madonny" jest to opera, napisana w owym stylu oportunistyczno-spekulacyjnym, który autorowi gwarantuje sympatję przeciętnej publiczności i sukces finansowy, a który razi ucho muzykalne... A i d'Albert, bezwątpienia wielki, wszechstronny talent, nie przemówił mi jakoś bliżej do gustu. Muzyka „Nizin" jest ładna, jednaka w każdym akcie, taka sama w nizinach, jak i na szczycie gór, bez punktów kulminacyjnych i bez kontrastów.

Z wznowień zaznaczyć muszę „Białą damę" Boildieu'ego. W przygotowaniu pod dyrekcją Lohse'go jest „Falstaff" Verdi'ego, jedna z najpiękniejszych oper komicznych w muzyce całego świata. Parę wieczorów w tygodniu zajmują opery Mozarta, Webera, Lortzinga i innych niemieckich kompozytorów.

Wykonanie stoi zawsze na dość wysokim poziomie. W operze gra orkiestra z Gewandhausu, a gra bez zarzutu i jedynie na co jej można zwrócić uwagę to na to, że czasami bywa zbyt demokratycznie usposobiona względem kapelmistrzów. Mianowicie często słyszy się, przeważnie w powolnych tempach, że orkiestra (ale jednocześnie cała orkiestra) opóźnia się, robi to, co niemcy nazywają „schleppen". Chóry brzmią czysto, składają się z dobrych śpiewaków i dobrze grają na scenie.

Do najbardziej udanych wieczorów w ciągu ostatniego miesiąca należy „Tristan" pod dyrekcją Lohse'go.



Ogromny minus, jaki odczuwa się na tutejszej scenie, jest brak głosów. Wszystko, co jest w Lipsku lepszego, otrzymuje zaproszenie do opery drezdeńskiej i innych, a wśród artystów lipskiej opery, za wyjątkiem może Valeski Nigrini i Urlusa, niema ani jednego artysty o ładnym głosie. To też największą atrakcją dla publiczności zawsze są gościnne występy artystów opery drezdeńskiej (najczęściej przyjeżdża doskonały barytonista Soomer), berlińskiej, ba! nawet z Chemnitz i innych teatrów prowincjonalnych.

Mateusz Hercenstein.

Lipsk, 29 listopada 1913 r.

Z Filharmonji.

= **Koncert na szkołę Wróblewskiego** wyróżnił się z ogólnego typu koncertów dobroczynnych zarówno ze względu na współudział licznego grona wykonawców, jak i na program ciekawy, który zawierał dwie nowe pieśni p. Lucjana Marczewskiego, oraz pieśni p. Juljusza Hermana, debiutującego w charakterze kompozytora. Pieśni p. Marczewskiego cechuje interesująca strona techniczna, mniej zaś zajmuje strona tematyczna. Pieśni p. J. Hermana („Przyjdź" i „Srebrna nić") świadczą bardzo korzystnie o talencie autora, stawiając na pierwszym planie piękną inwencję melodyjną i ładne, interesujące harmonje. Z liczby dobrze znanych solistów, a tych był poczet b. duży, wymienimy młodego pjanistę, p. Witolda Friemana, po raz pierwszy ukazującego się na estradzie koncertowej, który w koncercie Schumanna wykazał grę bardzo poprawną pod względem technicznym, jednak nieco zamało ożywioną pod względem duchowym.

= **III-ci Wielki abonamentowy koncert symfoniczny** wyróżniał się nader interesującym programem, gdyż prócz znanych już dzieł Schumanna (uwertura do op. „Genowefa"), oraz Stojowskiego (symfonja), zawierał nadto niewykonywany jeszcze w Warszawie poemat historyczny Ernesta Boehe'go „Taormina". Pozatem wieczór uświetnił udział znakomitego skrzypka, Thibaud'a, który odegrał koncert Brucha i symfonję hiszpańską Lalo z tow. orkiestry, oraz parę solowych utworów nad program.

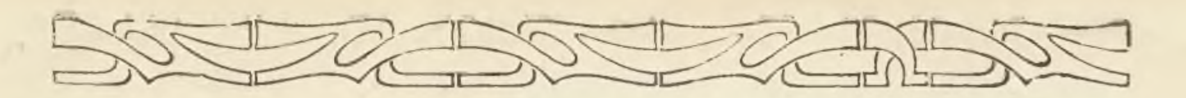
Poemat symfoniczny młodego kompozytora niemieckiego zdradza bezwątpienia talent autora. Nie mówiąc o technice, która na wysokim stoi poziomie, zasługuje również na uznanie treść muzyczna utworu, piękna i interesująca. Podnieść nadto wypada przejrzystą, jasną formę, oraz powściągliwość w używaniu harmonji, obrażających ucho, pod którym to względem Boehe unika zbyt przesadnych kombinacji. Sądzę jednak, że „Taormina" wygrałaby na pewnych skróceniach, jest bowiem trochę rozwlekła.

O grze francuskiego wirtuoza zbytecznie pisać obszerniej. Jaques Thibaud należy do artystów najznakomitszych, których interpretacja niezartate pozostawia wrażenie. Cudny ton, przepyszna technika oraz niepospolita muzykalność zjednały mu sławę wszechświatową.

Orkiestrę prowadził Zdzisław Birnbaum, składając, jak zwykle, dowody niepospolitego talentu kapelmistrzowskiego i przyjmowany b. serdecznie.

= **Dwa koncerty Battistini'ego,** znakomitego śpiewaka, którego głos fenomenalny podbił świat cały, zgromadziły tłumy publiczności. O śpiewie Battistini'ego nie mamy zamiaru pisać szczegółowo, gdyż Warszawa słucha słynnego barytonisty od lat... po co zresztą wspominać o kwestji tak drażliwej, dość, że wszystkie niepospolite zalety wokalne Battistiniego były już analizowane setki razy.

= **Recital Rubinsteina.** Pomimo uznania dla niepospolitego talentu p. Rubinsteina, powiedzieć mogę, że jego recital nie sprawił takiego, jak się spodziewałem wrażenia. Złożyć to prawdopodobnie trzeba na karb złego usposobienia pjanisty, w którego interpretacji zauważyliśmy usterki, nie licujące wprost



z jego talentem i umiejętnością (nadużywanie pedału [Bach], niedokładności rytmiczne [Schumann], nieodpowiednie tempa). Z bezwzględnem natomiast uznaniem podnieść należy wykonanie niezwykle trudnej sonaty Karola Szymanowskiego, w której wykazał p. Rubinstein bajeczną muzykalność i pamięć. Sonata K. Szymanowskiego zawiera kilka pięknych i zrozumiałych ustępów, ogólnie jednak biorąc, jest nadzwyczaj skomplikowana.

= **IV-ty Wielki abonamentowy koncert symfoniczny** z udziałem znakomitego skrzypka rumuńskiego, p. Jerzego Enesko, sprowadził tłumną bardzo publiczność, której uznanie niepospolity artysta (skrzypek, pianista i kompozytor) zdobył wstępnym bojem.

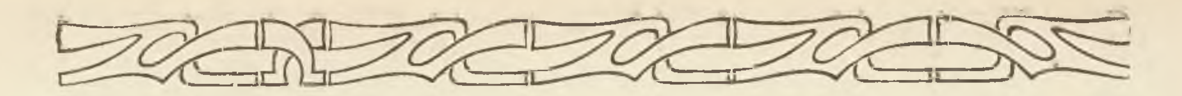
Nadzwyczaj ładny, śpiewny ton, przepyszna technika oraz muzykalność subtelna wyróżniają zaszczytnie młodego artystę wśród wirtuozów współczesnych. W wykonaniu p. Enesko, z towarzyszeniem orkiestry, usłyszeliśmy koncert Lalo, romans Beethovena i rondo Paganini'ego, które to utwory, różniące się ogromnie pod względem stylu, wykazały w całej pełni wszechstronny talent wirtuoza, umiejącego wyczuć ton danej kompozycji i uchwycić nastrój właściwy. Na omawianym koncercie poznaliśmy nowy utwór orkiestrowy p. Piotra Rytla, poemat symfoniczny „Sen Dantego“ (nagrodzony na konkursie Filharmonji warszawskiej).

Dzieło to jest bezwątpienia nowym krokiem naprzód w działalności młodego kompozytora, za czem przemawia przedewszystkiem technika doskonalsza, niż w utworach poprzednich („Grażyna“ i „Korsarz“) obok głębszej treści. Jednak wydaje mi się, że pomimo tych cech dodatnich, poemat zyskałby na pewnych skróceniach, gdyż jest nieco za długi. Sądzę również, iż kompozytor szuka dopiero swej drogi własnej i nie potrafił jeszcze wyzbyć się ostatecznie wpływów mistrzów wielkich, których muzyka wywiera urok potężny. Mam tu na myśli Wagnera, którego „Lohengrin“ głęboko prawdopodobnie utkwił w pamięci młodego kompozytora, dodając, że nie mówię o wyraźnych reminiscencjach, lecz tylko o pewnych pokrewieństwach w nastroju, w instrumentacji, gdzieniegdzie nawet w rysunku melodyjnym.

= Ferrucio Busoni, pianista o sławie wszechświatowej grał na wieczorze mistrzów gry fortepjanowej. Gra niepospolitego artysty wzbudza podziw i zachwyt, wobec których wszelkie analizy krytyczne są najzupełniej zbyteczne. Wystarczy więc zanotować nadzwyczajne powodzenie, jakiem się cieszył pianista, który wśród wirtuozów doby spółczesnej zajmuje miejsce zaszczytne, zdobyte talentem prawdziwym. W programie znajdowały się między innemi etiudy Chopina (dwanaście), które Busoni odtworzył nietylko z niezrównaną maestrją techniczną, lecz rownież z poezją subtelną, wyczuwając nastrój muzyki naszego genjalnego pieśniarza, tak trudny i nieuchwytny, zwłaszcza dla obcych. W podziękowaniu za frenetyczne oklaski artysta dodał nad program dwie transkrypcje Liszta („Campanella“ i „Rigoletto“), wykonane wspaniale. *A. Zabłocki.*

= Nadzwyczaj ciekawym numerem programu III-go abonamentowego koncertu symfonicznego Henryka Opieńskiego była po raz pierwszy wykonywana w Warszawie nowoodnaleziona w r. 1909 przez prof. Steina (w Jenie) nieznana symfonja Beethovena C-dur. O okolicznościach, w jakich dzieło to zostało odnalezione, pisze prof. Stein co następuje:

„W archiwum koncertów akademickich (w Jenie), które powstały z dawnego „Collegium musicum“ (założ. r. 1769), pod stosem starych utworów Grauna, Bendy, Richtera, Toeschiego, Kirnbergera i in. odnalazłem pisane głosy jakiejś nieznanej symfonji w C-dur, a mianowicie: komplet głosów na kwintet smyczkowy, na flet, 2 oboje, 2 fagoty, 2 waltornie, 2 klarnety i kotły. Uwagę moją zwrócił napis na głosie drugich skrzypiec: Louis van Beethoven, oraz nagłówek na głosie wiolonczelowym: „Symfonja Beethovena“. Po ułożeniu z głosów partytury, okazało się, że mamy do czynienia z dziełem nadzwyczaj interesującem, o dużej wartości muzycznej i że modulacje, melodyjne i rytmiczne zwroty, ukształtowania poszczególnych tematów i ich rozwinięcie, budowa i treść Adagia, oraz szereg reminiscencji przypominają utwory pierwszego okresu twórczości wielkiego klasyka.“



Z listów Beethovena i jego szkiców wynika, że już przed swoją „pierwszą“ symfonją zajmował się pracą nad utworami orkiestrowymi; zachowały się nawet tematy do jednej z takich młodzieńczych symfonji. Że znaleziona symfonja jest jedną z prac młodzieńczych, dowodzi tego, obok uchybień pod względem harmonicznym i formalnym (jak np. króciutka 33-taktowa przeróbka w części I-ej), sposób instrumentowania, oraz częste zwroty konwencjonalne; uchybienia te świadczą, że mamy do czynienia z kompozytorem początkującym, nie posiadającym dostatecznej techniki kompozytorskiej. (Porównaj obszerną pracę Fr. Steina p. t. „Nieznana symfonja młodzieńcza Beethovena“, zamieszczoną w „Sammelbande der I. M. G.“, zeszyt październikowy z r. 1911).

Symfonja napisana została pod bardzo silnym wdływem Haydna i Mozarta, a pośrednio i szkoły mannhejmskiej. Wpływ Haydna najbardziej da się odczuć w menuecie (część III) i w finale (część IV).

Muzyka na prowincji.

Piotrków. Miejscowe Towarzystwo Muzyczne rozpoczęło sezon koncertowy dnia 14 ub. m. występem orkiestry pod batutą p. Stanisława Mańkowskiego, nowozaangażowanego dyrektora. Pan Mańkowski w ciągu kilku tygodni nietylko zdołał skupić rozproszoną naszą orkiestrę amatorską, ale potrafił ująć ją w karby i poprowadzić tak artystycznie, jak tylko tego może dokonać prawdziwy talent, poparty gruntowną wiedzą i poważną kulturą muzyczną.

Program wieczoru obejmował: uwertury „Egmont“ Beethovena i „Anakreon“ Cherubiniego, 6-tą symfonję Haydna (2 części), „Valse triste“ Sibeliusa i „Abendlied“ Schumanna. Najlepiej wykonano symfonję i „Valse triste“, chociaż i pozostałe numery programu przyjmowane były entuzjastycznie przez licznie zgromadzoną publiczność.

Zdaje się, że pozyskawszy tak utalentowanego kierownika, jak pan Mańkowski, piotrkowskie Towarz. Muzyczne wstąpi nareszcie na drogę prawdziwie artystyczną i zacznie spełniać swoje podniosłe zadania.

S. Babicka.

Przegląd czasopism muzycznych.

„Kwartalnika muzycznego“ zeszyt I (r. 1913) przedstawia się bardzo interesująco. Na całość zeszytu składa się szereg ciekawych artykułów z zakresu dziejów muzyki polskiej. Naczelne miejsce wśród nich zajmują prace dra Adolfa Chybińskiego: „Z dziejów muzyki krakowskiej“ („Organizacja kapeli jezuickiej w pierwszej połowie XVIII wieku oraz inwentarze instrumentów i muzykaljów tejże kapeli“) i o „Nieznanym zbiorze tańców polskich z r. 1622“ (Amoenitatum musicalium hortulus...) wraz z dodatkiem nutowym, zawierającym 14 tańców polskich.

Z pracowni muzykologicznej uniwersytetu lwowskiego wyszły artykuły p. Festenburg-Łobaczewskiej „Przyczynki do dziejów humanizmu w muzyce“, oraz dra Jana Wilusza „Z inwentarzy muzycznych zamku w Podhorcach“. Zeszyt zamyka podany przez p. Teresę Panieńską dokument, dotyczący organizacji koncertów w Lesznie Wielkopolskiem w roku 1785-tym.

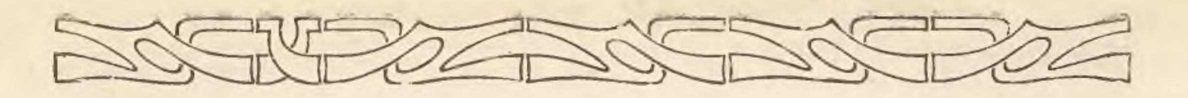
KRONIKA.

= **Kijów.** D. 16, 17 i 18 listopada kijowski oddział Ces. Towarz. Muzycznego obchodził 50-letni jubileusz egzystowania, a zarazem dopełniono uroczystego aktu przemianowania dotychczasowej szkoły muzycznej na konserwatorjum. W programie wykonanych utworów znajdowała się między innemi kompozycja fortepjanowa Henryka Bobińskiego.

= **Jerzy Lalewicz**, profesor c. k. akademji muzycznej w Wiedniu, odbył doroczną swą podróż artystyczną po Niemczech i Austrji, odnosząc niesłychane tryumfy. Dość zauważyć, że z kilkudziesięciu recenzji nie było ani jednej, któraby była napisana bez entuzjazmu, a conajmniej najgłębszego uznania. Przeważna ilość sprawozdań nazywa prof. Lalewicza — podobnie jak dawniej — jednym z największych pjanistów doby obecnej. Ograniczamy się do podania w dosłownym przekładzie kilku recenzji z najwybitniejszych pism berlińskich.

„Lokal - Anzeiger“ pisze: „Prof. Lalewicz wykonał swój program schumanowski w sposób głęboko artystyczny, poważny i niezmiernie staranny. Okazał się przytem artystą o wielkiej kulturze technicznej i poczuciu muzycznem, artystą, który doskonale umiał podchwycić właściwości muzyki Schumanna i potrafił wskutek tego stylowo i pociągająco interpretować jego dzieła.“

„Berliner Tageblatt“ wskazuje na to, że prof. Lalewicz „umiał bez pozy, a z prawdzi-



wem znawstwem dotrzeć do najgłębszej istoty muzyki Schumanna". „Berliner Börsencourier" również podnosi, że prof. Lalewicz „głęboko pojął swe zadanie i z subtelnem odczuciem wżył się w istotę twórczości wielkiego romantyka. Stylowość w odtwarzaniu i technika sprawiły najsilniejsze wrażenie."

„Signale für musikalische Welt": „Prof. Lalewicz rozporządza doskonałą, niezawodzącą techniką, a zarazem potrafi tak owładnąć muzyczną stroną świetlanej romantyki, że można zrozumieć jego życzenie zaprodukowania się wobec publiczności tylko w charakterze interpretatora Schumanna".

„Allgemeine Musikzeitung": „Prof. Jerzy Lalewicz zostawił po sobie z roku zeszłego najlepsze wrażenie. Jego występ tegoroczny znowu dowiódł, że jest świetnym, głębokim i inteligentnym artystą. Koncertował w Singakademie, grał wyłącznie Schumanna."

„Musik": „Był to wieczór pełen piękna."

Uczeń prof. Lalewicza, p. L. Podolski, otrzymał engagement na szereg koncertów w Austrji i Niemczech.

= Artysta-skrzypek, p. **Stanisław Tarczyński** z Warszawy, zbiera laury w Australji. Po ukończeniu konserwatorjum warszawskiego, gdzie profesorami jego byli, między innymi, Stanisław Barcewicz i Zygmunt Noskowski, p. Tarczyński udał się do Berlina, gdzie odbył studja u prof. Marteau. Następnie drogą konkursu otrzymał zaszczytne stanowisko pierwszego skrzypka w orkiestrze symfonicznej Ysay'a w Bruksełli. Po dłuższym pobycie w Afryce, młody skrzypek wyjechał do Australji, gdzie w Melbourne objął stanowisko pierwszego skrzypka i solisty w teatrze operowym „Her Majestys". Obecnie p. Tarczyński odbywa dłuższą wycieczkę artystyczną po Australji i Nowej Zelandji.

= **Ośmioletni kapelmistrz.** W Petersburgu ogólną sensację wywołuje ośmioletni chłopczyk, Willy Ferrero (włoch), występujący w roli kapelmistrza. Najpoważniejsze opinje muzyków uważają Ferrero za niezwykły wybryk natury, a jego dyrekcja wprowadza wszystkich w zdumienie. Ferrero nie zna jeszcze nut, dyryguje więc bez partytury; utwór, który ma być wykonany, przegrywają mu na fortepjanie, chłopiec zapamiętuje kompozycję, staje na znacznem wzniesieniu przed pulpitem i kieruje orkiestrą: nadaje prawidłowe tempo, wybija takt i zaznacza wszelkie odcienia dynamiczne. Słowem genjusz! Genjusz ten, rzecz naturalna, eksploatowany jest „umiejętnie" przez rodziców i impresarja, którzy, obwożąc małego Ferrero po Europie, nie troszczą się tyle o jego zdrowie, ile o napełnienie kieszeni złotem, które chętnie znoszą liczne rzesze osób, ciekawych poznać młodziutkiego kapelmistrza. Podobno małym Ferrero ma się zaopiekować rząd włoski i, wyznaczając stypendjum, zabronić przedwczesnych występów estradowych.

Z żałobnej karty.

Marchesi Matylda, swego czasu słynna śpiewaczka koncertowa, a następnie doskonała profesorka śpiewu, umarła w Londynie w wieku lat 87.

Marchesi była uczennicą Garcia w Paryżu. Dużym autorytetem i popularnością cieszyła się jej „Szkoła śpiewu" i wokalisy. Oprócz tego wydała swoje pamiętniki.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.